Fundación Sin Fines de Lucro
Declarada de interés especial por la Legislatura del Gobierno de la Ciudad

www.cineclubnucleo.com.ar

Exhibición n° 7172 Lunes 31 de agosto de 2009
Temporada n° 56 **Cine GAUMONT**

NOCHE DE CIRCO (*Gycklarnas afton,* Suecia - 1953). *Dirección*: INGMAR BERGMAN. *Guión:* Anne Ingmar Bergman. *Fotografía:* Hilding Bladh, Sven Nykvist. *Música original:* Karl-Birger Blomdahl. Diseño del film : Bibi dström. *Montaje*: Carl-Olov Skeppstedt. *Mezcla de sonido:* Olle Jacobsson. *Vestuario*: Mago. *Elenco:* Åke Grönberg (Albert Johansson), Harriet Andersson (Anne), Hasse Ekman (Frans), Anders Ek (Frost), Gudrun Brost (Alma), Annika Tretow (Agda), Erik Strandmark (Jens), Gunnar Björnstrand (Mr. Sjuberg), Curt Löwgren (Blom), Kiki (El enano), Lissi Alandh, Julie Bernby, John W. Björling (Greven), Naemi Briese (Sra. Meijer), Michael Fant, Karl-Axel Forssberg, Åke Fridell, Erna Groth, Eric Gustafson, Conrad Gyllenhammar (Fager), Mats Hådell (Lill-Albert), Vanje Hedberg (Sra. Ekberg), Agda Helin, Gunborg Larsson (sra. Tanti), Gunnar Lindberg, Göran Lundquist, Olav Riégo, Hanny Schedin (Sra. Asta), John Starck, Mona Sylwan (sra. Fager), Majken Torkeli (Sra. Ekberg), Sigvard Törnqvist (Meijer). *Productor:* Rune Waldekranz. *Productora:* Sandrews. *Duración original:* 93'.

El film

Lo primero que cabe destacar a la hora de contemplar **Noche de circo**, es comprobar no sólo el dominio por parte de su artífice de las técnicas cinematográfica que manifestaba ya tras unos años en la profesión. Más allá de eso, creo que sus imágenes dejan bien claro que el cineasta sueco daba un considerable paso adelante a la hora de incorporar a su cine elementos formales y temáticos que a partir de entonces se ligarían de forma intrínseca y harían más complejo el devenir de la trayectoria del realizador. No se puede decir con ello que con anterioridad su filmografía no hubiera aportado buenos films –que bajo mi punto de vista ya se manifiestan en el aparente encargo que le sirvió como debut **Crisis** (*Kris*, 1946)-. Incluso en aquellos títulos menos logrados de este periodo inicial, se daban cita unas inusuales cualidades dramáticas, aunque quizá no demasiado bien esbozadas. En todo caso y pese a estos precedentes, es quizá a partir de **Noche de circo** cuando Bergman logra avanzar de forma considerable al introducirse en un mundo expresivo desasosegador en el que varios de sus personajes se encuentran en una situación cercana a la desesperación. Por su parte, los exteriores de la película serán sombríos y casi deudores de la dramaturgia nórdica, con ecos del lejano cine de Sjoström –**La carreta fantasma** (*Körlälem*, 1921)-, y que tiene su primera expresión en ese frío amanecer por el que discurren de forma lenta y cansina la comitiva que forman los desvencijados carromatos y caravanas del circo Alberti. En muy pocos planos, Bergman logra describir un marco hostil y el aura cansina de un viejo circo que bajo la aparente misión de hacer divertir a su auditorio, en su interior alberga sentimientos de hastío, cansancio y relaciones en descomposición. Apenas una mirada del dueño del circo, -Albert (extraordinario Áke Grönberg) a Anne (Harriet Andersson), mientras ésta duerme en el interior de su carro, nos describe la fragilidad de la relación de ambos. Instantes después, Albert conversa mientras las caravanas se desplazan con otro de los componentes de la compañía, evocando la circunstancia que se produjo pocos años atrás con Alma (Gudrun Brost), la domadora que es cortejada por un grupo de soldados que están combatiendo en la I Guerra Mundial, hasta que su esposo Frost (Anders Ek), el clown de la compañía acude a rescatarla sufriendo la humillación de todos ellos.

Unos sentimientos camuflados bajo la máscara, bajo el oropel de un circo decadente y ruinoso, en el que realmente sus componentes desean abandonarlo, especialmente en el ejemplo que brinda su propietario, que tiene que recurrir a la benevolencia de un engolado actor teatral –Sjuberg (Gunnar Björnstrand)-, para que le ceda algo de vestuario y con ello realizar sus funciones con una cierta dignidad, ya que sus trajes se encuentran empeñados ante la falta de fondos. Una vez la caravana llega a la localidad en la que van a hacer sus funciones, con la presencia de una lluvia inclemente instalarán las carpas y poco después realizarán un anticipo de la función en un pasacalles casi fantasmagórico por sus calles que será abortado por un agente del orden. Será también en su localidad cuando Albert visite a su esposa e hijos, en una secuencia en la que este se sincerará en su impresión al comprobar cómo se le está perdiendo el tren de la vida e intenta discurrir esa vejez con su esposa, que ha logrado precisamente una

estabilidad económica y emocional al separarse de su marido. Con una reconocida ausencia de sentimientos, la esposa de Albert rechazará la sugerencia de este y preferirá mantener su ritmo de vida ausente de amor. Mientras tanto Alma sucumbirá a los galanteos de un narcisista y atractivo actor de la compañía teatral –Frans (Hasse Ekman)-, siendo seducida y engañada por este y adivinando el director del circo las intenciones de esta al verla casualmente en la calle. Ambos personajes confesarán lo que han realizado, sus sentimientos y el ahogo existencial que rodea sus vidas, en un preludio de la función de circo, en la que estallarán las tensiones latentes.

Todo este cruel relato está bañado con una iluminación casi espectral –el prestigioso Sven Nykvist se une a Hilding Bladh-, en la que casi se llega a sentir esa sensación lúgubre, opresiva, alienante y desesperanzada de un tiempo y unos personajes ya vencidos por el tiempo y la vida. Unos seres que viven entre la obligación de divertir, que se relacionan forzosamente con actores que miran con recelo al mundo de circo, que han de recurrir a la ayuda de la máscara, y en la que Bergman utiliza con maestría el uso del plano secuencia, el inigualable uso y casi escrute del primer plano, con ese resultado tan inequívocamente ligado a su cine, de una expresividad en ocasiones casi dolorosa para el espectador. Con ella logrará exteriorizar no solo el estado de ánimo de sus personajes, sino toda una actitud existencial que en esta ocasión ya preludiaba posteriores –y aún superiores- obras de uno de los más grandes realizadores europeos de la segunda mitad del siglo XX.

(Extraído de thecinema.blogia.com)

A partir de 1952, Bergman procuraba no solamente expresar las angustias de la juventud moderna, sino que se encaminaba a temas más ambiciosos, cuyas líneas estaban ya trazadas en los films previos: los dramas del amor, la convivencia, la resignación, los conflictos particulares del artista que quiere realizarse como tal, la discusión sobre el valor y el sentido de la vida, la muerte o la fe. Toda una etapa de Bergman, desde 1956, agitaría esos temas mayores en forma explícita, pero antes de ellos, Bergman llegó en 1953 con un film incomprendido, a una aproximación cifrada de su obra posterior. Realizó **Noche de circo** apartándose de la empresa productora Svenks Filmindustri, y apartándose también de una ambientación moderna. Su acción parece ocurrir a principios de siglo, en una aldea humilde y en un circo que no tiene siquiera los brillos que los circos suelen adquirir en la pantalla, sino la decadencia, la pobreza y la indigencia de una troupe trashumante que se exhibe para seguir viviendo. En un perspicaz análisis del film, Edgardo Cozarinsky señala en *Flashback* que el circo fue elegido como el “mínimo común denominador” de toda actividad artística. Obliga al artista a exhibirse y a depender de su público, pero no tiene para su eventual fracaso las justificaciones de un logro estético y se constituye así en un ámbito propicio para subrayar la faz grotesca de ese fracaso, agregando la humillación física a la humillación moral. Por otro lado, Bergman coloca en intencionado paralelo el fracaso del amor, no sólo para el dueño del circo que es su protagonista, sino también para su amante, la ecuyere que lo acompaña. En un pensado juego de simetrías, el primero fracasa al querer volver a la mujer estable y burguesa a la que abandonó hace años y a la que visita ahora de paso por la aldea; la segunda se dejará atraer por los brillos con que la seduce el actor teatral que también está de paso, y será humillada por él como una prostituta. El fracaso de la pareja central, unida ya por la costumbre, se aumenta así con los otros dos fracasos de las distintas aventuras que emprenden ambos. Ese planteo, marcado en deliberado contrapunto, se amplía aún más con la paliza que recibe el protagonista en una pelea frente a su rival y con el otro fracaso en el suicidio que intenta.

Este drama pesimista y patético se apoya en una de las más perfectas construcciones cinematográficas que Bergman haya logrado en su carrera, merced a un juego de alusiones y correspondencias entre diferentes personajes y diferentes situaciones. El fracaso del protagonista y de la ecuyere, en dos distintas aventuras, origina ya un primer contrapunto de dos líneas temáticas. Un payaso del circo que, en una primera apariencia, resulta ajeno a los personajes centrales, es comprendido luego como un eco del drama del protagonista: sobre el payaso se formula en la primera escena la humillación de arrastrarse con su mujer desnuda, en un singular *via crucis*, ante una soldadesca burlona, que es la paráfrasis del público circense y de todo público; sobre él también, con una mezcla de burla y miedo, se desarrolla luego la amenaza de suicidio y de crimen en que el protagonista descarga su crisis final; es él, finalmente, quien dice soñar que se empequeñece y vuelve al vientre materno, como una fuga de una vida ya intolerable. Cuanto más se revisa el film, más nítido aparece este contrapunto de figuras principales y secundarias: el payaso es la contrafigura del propietario del circo, los timbales que marcan la humillación inicial del primer personaje reaparecen al iniciarse la humillación del otro, el castigo que uno recibe como broma circense es el anuncio del castigo que luego recibirá el otro. Y como señala Cozarinsky en su estudio, las simetrías pueden extenderse aún más allá: la humillación de la mujer del payaso, burlada en la primera escena por la soldadesca, es una consecuencia de su coquetería y de su travesura, como más tarde lo será la humillación de la ecuyere ante el actor teatral que la seduce. O todavía más allá, los soldados burlones son un prólogo a la risa y la incomprensión del público circense y éste a su vez resulta un símbolo del mundo entero, que paga por ver la humillación de alguien y colabora en la risa resultante. Distintas correspondencias de conducta y situación aparecen marcadas por datos laterales, como un tema musical que reaparece, o similares enfoques fotográficos. La mejor metáfora es la de la secuencia inicial, que presente como un *racconto* el episodio del payaso, su mujer y los soldados en la playa. No solamente la sustancia de ese episodio alude claramente al tema que seguirá, en una de esas alegorías que Bergman gusta introducir en sus films (y que buena parte de la crítica no supo advertir en su momento), sino que el estilo del

episodio procura un deliberado distanciamiento: esa secuencia ocurre en otro tiempo, carece de diálogos, propone conductas extremas de alegría y dolor, está dicha con exagerados énfasis fotográficos (contrastes de blanco y negro, luz del sol en los ojos), está comentada por una partitura musical que incluye cañonazos y está reforzada en su deliberada irrealidad por la anulación de los sonidos naturales. Como secuencia aislada es una intrusión de un estilo expresionista en un film moderno y aparece cargada de simbolismos, el más obvio de los cuales es el de remedar, en clave grotesca y burlona, a Jesucristo y a su cruz; como parte de un film es el claro anuncio y la clara explicación de lo que sobrevendrá después de la narración.

Ningún otro film de Bergman había llegado a lucir los brillos formales de este, desde la pesadísima estructura del libreto hasta los esfuerzos interpretativos, los virtuosismos fotográficos y los audaces comentarios sonoros. Para quien haya seguido la carrera del director, ciertas zonas del film tendrán además un sabor muy particular. Los juegos de espejos (especialmente en la secuencia que muestra a Harriet Andersson cuando penetra en el teatro) son más elaborados y desconcertantes que los que el director había realizado en films previos, pero también son, sutilmente, una manera de marcar el distanciamiento entre la realidad y la representación de la esa realidad, la conducta propia y la perspectiva de tercera persona con la que se contempla. Y la comparación entre circo y teatro, dicha en aceradas réplicas durante un diálogo hostil de ambos bandos, son otro agudo comentario de Bergman a los atractivos y las vergüenzas de la ficción, un punto al que volvería años después en **El mago**.

(Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal, *Ingmar Bergman, dramaturgo cinematográfico,* Montevideo: Ediciones Renacimiento, 1964)

SOLICITAMOS APAGAR LOS CELULARES DURANTE LA EXHIBICIÓN

Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 48254102, o escribiendo a nucleosocios@argentina.com

Todas las películas que se exhiben deben considerarse **Prohibidas para menores de 18 años.**